

Nota sobre
«câmara»

para a Helena

O teatro não é somente o lugar para a visão pura (como me permitiu dizer *vazio do teatro*, apresentado pelo *projecto teatral*): é também — sabemos-lo agora, com a apresentação de *câmara* — o lugar para a audição pura. Sem dúvida que se suspeitava disso durante uma longa história a que se pode dar o nome de *história da fonação*: uma história que, sob um certo ponto de vista — ou de escuta —, é delimitável com dois extremos temporais.

A afirmação de Aristóteles, antes de mais, segundo a qual a tragédia — neste caso à semelhança da epopeia — manifesta o seu efeito próprio «sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar a sua qualidade» (leitura, entenda-se, ou subentenda-se com o capítulo 26 da *Poética*, feita em voz alta). Esta afirmação, ainda hoje verdadeiramente inaudita, fez dispensar a tragédia — o modo elevado, ou “nobre”, do drama —, senão da presença do actor, pelo menos de qualquer movimento deste (e neste sentido Aristóteles acentuara anteriormente que a representação trágica se pode cumprir «mesmo sem actor» — isto é, sem o desempenho considerado próprio do actor). O que importa em suma, para que a tragédia atinja a sua finalidade, é a emissão de uma voz — a qual enuncia, ainda segundo Aristóteles, necessariamente um sentido ou, melhor, uma história (um *muthos*). Tudo — e sobretudo todo o dispositivo visual — deve ser configurado em função dessa enunciação proveniente de um corpo que, quase imóvel, já estava virtualmente separado da sua própria voz.

Dir-se-ia que o outro extremo temporal, no limiar do século XX, com a captação das ondas electromagnéticas, actualiza esta separação virtual. O chamado “teatro radiofónico” — independentemente da diversidade das suas realizações — efectua, tecnicamente, uma tal separação: entre o som e o que se oferecia à vista, e sobretudo entre uma voz e o corpo que a proferia. A gravação sonora, primeiro, e a radiofonia depois, vieram tornar dispensável a presença de um vivo em cena, mas jamais a emissão de uma voz — necessariamente diferida (mesmo quando transmitida “em directo”) e necessariamente póstuma (mesmo enquanto sobrevive quem a emitiu). E com efeito, a esse teatro invisível, ninguém ousa considerá-lo uma expressão menor do teatro. E por uma razão simples: é o teatro mais poderosamente visual — sem ser espectacular. («Fala para que eu te veja», disse Sócrates.) O actor, confinado ao estúdio de gravação e/ou ao posto emissor, reduz a cena às modalidades da *phônê* (do som anterior e posterior à linguagem articulada).

Se a sua história for contada de uma certa maneira, portanto, o teatro surge como lugar para a escuta: de um lado, em cena, o porta-voz de uma ausência (que a personagem — para não falar da música e do coro — veio encarnar), do outro um escutante de corpo presente. Com o receptor de rádio, esse lugar passa a confundir-se com um ponto no espaço, isto é, a difundir-se em todos os pontos do espaço, fazendo do teatro um lugar tanto mais separado do corpo emissor quanto se encontra multiplicado por um número infindo de escutantes.

Câmara atravessa, por assim dizer surdamente, esta linha temporal — sem se fixar em nenhum dos seus extremos. E já não é uma suspeita — é uma certeza: a audição pura faz-se, ela mesma, ouvir aqui.

Aqui, neste lugar simplesmente chamado *câmara*, já não se trata da separação (virtual ou actual) entre a voz e o corpo do actor, mas da derradeira separação — para lá da qual deixa de haver *teatro*, isto é, deixa de haver uma testemunha (auditiva ou visual). Refiro-me pois à separação da testemunha de si mesma ou, como prefiro dizer nesta nota, da separação do escutante de si mesmo (separação que não pode no entanto ser ilimitada — sob pena de fazer deste um louco *irreversível*).

Retenho apenas dois indícios. É uma entrada por saída. E sempre de um só escutante de cada vez.

Ao entrar, ele confronta-se uma vez mais com um corpo ausente, mas desta vez toma-lhe o lugar: atravessa a plateia vazia e desce, por uma rampa obscurecida, até ao sub-palco de um edifício teatral. A cena tornou-se literalmente no fosso da *orkhestra*. O primeiro indício manifesta-se quando o escutante testemunha que esse fosso acolhe, empilhadas, as paredes interiores de uma habitação. É a casa — para não dizer já a familiaridade, o *foyer* que os rastros de uma fogueira extinta assinalam. Essa mesma casa, em que ele experimentara uma certa reflexividade em si mesmo, e portanto uma certa unidade consigo mesmo, ei-la reduzida aos elementos mínimos de construção e à horizontalidade que a primeira habitação veio negar. A separação interna do escutante é vincada quando o que outrora fora signo de interioridade (o espaço do fogo, a aresta vertical, o canto da casa), é agora uma fenda aberta nos tijolos que jazem queimados. E iluminada por uma fonte de luz exterior.

Porém, ao entrar, o escutante sai de si mesmo: não tanto porque se apercebe que lá fora continua a passar o filme da vida num *travelling* a que ele doravante só tem (ou deveria ter) acesso como luz projectada sobre a pilha de tijolos; mas sobretudo porque cá dentro há, afinal, um (outro) exterior que devassa a sua intimidade — ou que estranha a sua familiaridade. “Lá fora” é a «câmara de eco», e “cá dentro” designa-se (no folheto que lhe foi dado à entrada) «câmara anecórica». É o segundo indício: o interior, onde a pilha está depositada, é um espaço semelhante a um estúdio de gravação ou a um posto emissor (espaço revestido de material absorvente, para diminuir a reflexão sonora, e constituído visivelmente por uma única vertical — um microfone suspenso sobre a antiga casa votada ao silêncio). Aí — aqui — o escutante está privado de qualquer eco, e não se assegura da reflexividade que o constituía, lá fora, propriamente como sujeito. Tal é a audição pura — e a proximidade da loucura: nada se ouve, tudo pode ser emitido: não sou ninguém, posso ser toda a gente. Silêncio sepulcral em vida. *Câmara* é a passagem da «câmara de eco» para a «câmara anecórica» do escutante, a pausa onde o humano se expõe ao seu

silêncio pré-póstumo. *Vazio do teatro e câmara* formam o díptico da percepção pura, — quer dizer, do teatro mais comprometido com a possibilidade da vida.

Aqui, no exterior absoluto da intimidade, uma voz faz-se por vezes ouvir. Não é uma alucinação — é a realidade que pode levar à loucura. O mesmo folheto informa que, numa caixa negra — ligada ao microfone, mas subtraída à visão —, podem ser recolhidos os sons que o escutante eventualmente emita. Com esta precisão: «registo sonoro, selado por um período não inferior a cem anos».

Cada um de nós ouve-a, aqui, na solidão a que Blanchot chamou «essencial». É a voz muda do tempo, é a eternidade que nos atravessa — e nos deixa afónicos.

Tomás Maia, 25-26 de Abril de 2010